

Kore-Eda— en la importancia de las primeras cartas, en el juego comunicativo que puede establecerse, romperse o girar y transformarse, en las relaciones que pueden establecerse entre esta experiencia y las obras anteriores de estos autores. Se insiste sin embargo poco en el libro en algo que también parece estar en la base de esta iniciativa: la posibilidad de un intercambio intercultural. Si se trataba ver qué ocurría a la hora de establecer relación epistolar o de intercambio con directores de otros continentes, ¿por qué no hablar un poco más de esto en los textos?

Es posible que sea difícil evaluar este aspecto, a la vista de estas pocas muestras, sin caer en los tópicos. Bergala prefiere eludir el problema y hablar del cine como un país común. Pero también podría ser posible hablar de afinidades electivas. Los lectores y espectadores quisiéramos, quizá, saber más acerca de las listas de posibles correspondientes que ofrecieron Guérin y Lacuesta, o al menos saber por qué en esta relación entre continentes la amplia zona de África y Oriente Medio ha quedado al margen, siendo relativamente rica en autoficciones, aunque pobre en diarios o autorretratos audiovisuales. ¿Hubiera sido muy distinto el resultado si los correspondientes hubieran sido Youssef Chahine, Mohsen Makhmalbaf, Abderrahmane Sissako, Mahamat-Saleh Haroun, o Elia Souleyman, por poner solo algunos ejemplos de autores de esta área que han practicado la autoficción? Probablemente la correspondencia hubiera tomado un rumbo muy distinto, ya que, a pesar de la importancia de la subjetividad en sus trabajos, los vínculos políticos y culturales —inextricablemente unidos— con sus países, no les permiten ser solo habitantes del cine como país común, por volver a la afirmación de Bergala.

Quede esta reflexión como acicate para otra posible muestra, que tenga también extensión en una edición de tanto interés, calidad y voluntad de circulación internacional como esta.

Fernando González García

COLECCIÓN «FLIPSIDE» BFI

Título: *Flipside*

Distribuidora: BFI

Zona: 0

Contenido: 24 discos con el siguiente contenido:

DVD 1: *The Bed-Sitting Room* (Richard Lester, 1969)

DVD 2: *London in the Raw* (Arnold Louis Miller, 1964)

DVD 3: *Primitive London* (Arnold Louis Miller, 1965)

DVD 4: *Herostratus* (Don Levy, 1967)

DVD 5: *All The Right Noises* (Gerry O'Hara, 1969)

DVD 6: *Man of Violence* (Pete Walker, 1969)

DVD 7: *Privilege* (Peter Watkins, 1967)

DVD 8: *That Kind of Girl* (Gerry O'Hara, 1963)

DVD 9: *Permissive* (Lindsay Shonteff, 1970)

DVD 10: *The Pleasure Girls* (Gerry O'Hara, 1965)

DVD 11: *The Party's Over* (Guy Hamilton, 1963-65)

DVD 12: *Here We Go Round The Mulberry Bush* (Clive Donner, 1968)

DVD 13: *Bronco Bullfrog* (Barney Platts-Mills, 1969)

DVD 14: *Private Road* (Barney Platts-Mills, 1970)

DVD 15: *Duffer* (Joseph Despins, William Dumaesq, 1971) + *The Moon Over the Alley* (Joseph Despins, 1975)

DVD 16: *Joanna* (Mike Sarne, 1968)

DVD 17: *Lunch Hour* (James Hill, 1962)

DVD 18: *Requiem for a Village* (David Gladwell, 1975)

DVD 19: *Deep End* (Jerzy Skolimowski, 1970)

DVD 20: *Little Malcolm and his Struggle Against the Eunuchs* (Stuart Cooper, 1974)

DVD 21: *Voice Over* (Christopher Monger, 1981)

DVD 22: *Her Private Hell* (Norman J. Warren, 1967)

DVD 23: *Nightbirds* (Andy Milligan, 1970)

DVD 24: *The Black Panther* (Ian Merrick, 1977)

Formato de imagen: 1'85:1 / 16:9, 1'33:1 / 4:3, 1'66:1 / 4:3.

Audio: Mono 2.0 y Stereo 2.0 (V.O. inglés)

Subtítulos: Inglés

Contenido extra: Cortometrajes, largometrajes, libretos

Precio: 19,99 libras cada uno



El término «*flipside*» podría traducirse como «la otra cara de la moneda». Moviéndonos al terreno musical, «*the flip side*» sería «la cara-B» de un single, ese tema aparentemente menor que se escondía bajo la sombra del «hit». Si la revisión de viejos vinilos puede ocasionar felices e inesperados (re)descubrimientos, con el cine también se produce un fenómeno similar.

A mediados de la pasada década, el BFI (British Film Institute) lanzaba soberbias reediciones de clásicos del *Free Cinema* como *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960) o *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962), pero, al mismo tiempo, se había propuesto reivindicar a figuras respetadas del cine británico, cuyas primeras películas eran víctimas de la inaccesibilidad. Llegaron así las ediciones en DVD (y posteriormente en Blu-ray) de las trilogías de Bill Douglas (1972-78) y Terence Davies (1976-83), ambas absolutamente necesarias y presentadas en versiones restauradas y con numerosos suplementos. Este paso mostraba ya la vocación

inconformista, notablemente audaz que estaba tomando el BFI con su política de DVD. Sin embargo, el verdadero desafío al canon establecido por críticos e historiadores llegaría en 2009 con la creación de la colección *Flipside*.

Algunas características que definen a las películas incluidas en la serie podrían ser: obras realizadas entre principios de los 60 y finales de los 70, despreciadas (cuando no directamente ignoradas) por parte de la crítica, desastrosas en términos de taquilla (aunque, al tratarse de producciones extremadamente baratas, las pérdidas fueron mínimas) y en muchos casos mutiladas por la censura al tratar asuntos sensibles que desafiaban a la férrea moral inglesa.

Las primeras entregas del *Flipside* hacían pensar que la colección se limitaría a películas ligeras que mostraban la esencia del *Swinging London* (esa cultura inyectada de música pop y positivismo, colorido y frivolidad, que invadió la capital británica en la segunda mitad de los 60). *The Bed-Sitting Room* (Richard Lester, 1969) era una comedia loca, por momentos genial, que recreaba un Londres post-apocalíptico para parodiar los aspectos más profundos de la idiosincrasia británica. Por su parte, el alcance de *London in the Raw* (Arnold Louis Miller, 1964) y *Primitive London* (Arnold Louis Miller, 1965) es más limitado al tratarse de sendos testimonios, excesivamente urgentes, del amanecer del *Swinging London*. La cuarta parte de la colección, *Herostratus* (Don Levy, 1967), ofrecía ya el satisfactorio descubrimiento de un creador único que ejemplificará el «malditismo» típico de los directores del *Flipside*. El australiano Don Levy se instaló en el Reino Unido para completar una tesis doctoral en Química Teórica, desplazándose después a Londres para comenzar una breve pero intensa carrera cinematográfica. Su obra se limita a unos cuantos cortometrajes de diversos géneros (del documental al film científico, pasando por experimentaciones de montaje inspiradas en Eisenstein) y un único largometraje, *Herostratus*

(1967). La película se centra en un joven desencantado con la sociedad que ofrece a una poderosa agencia de marketing un espectáculo que difícilmente podrá rechazar: su propio suicidio. Este intento de poner contra las cuerdas al sistema con su provocación se convertirá en una trampa cruel para sí mismo. La práctica totalidad de los títulos que integran el *Flipside* están protagonizados por individuos que pretenden encontrar alternativas a la Inglaterra del momento. Son, por lo general, criaturas inocentes que terminan por ahogarse en su propia indefinición. El orden dominante les gana siempre la partida, lo que no impide que sus intentos nos parezcan loables y sus gestos sublimes, aunque sea únicamente en su esencia. Obra desesperada, tan original como magistral en su puesta en escena y en el uso expresivo del color, *Herostratus* es una de las cumbres de ese cine británico que surgió «en los márgenes». Un año después de finalizar la película, Levy dejó el Reino Unido, decepcionado con la estrechez de miras de la industria, para probar suerte en Estados Unidos. Tampoco allí encontró la libertad creativa ni las oportunidades que buscaba. En 1987 se suicidó, al igual que lo haría el protagonista de *Herostratus*, cinco años más tarde.

Sin llegar a los extremos fatídicos de Levy, la mayoría de directores que figuran en el *Flipside* pronto vieron frustradas sus aspiraciones, teniendo que refugiarse en rutinarias producciones de género para seguir trabajando. Este es el caso de Guy Hamilton, del que se ha editado su excelente *The Party's Over* (1963-65), que arranca con la historia de una joven norteamericana de clase alta que penetra en el círculo de unos *beatniks* de Chelsea hasta verse engullida por ellos. La película plantea de nuevo una visión extremadamente negativa de Inglaterra, esta vez la de ese periodo gris y represivo de los primeros 60 que el *Swinging London* combatió poco después. Si un barrio favorecido del oeste de Londres suponía una trampa insalvable para los autóctonos, las consecuencias para los

extranjeros serían todavía más severas, parece decirnos Hamilton. Este derrotismo no fue tolerado por la censura. Las autoridades obligaron a realizar hasta once cambios (incluidas la primera y la última secuencia) para que la película pudiese estrenarse. Como protesta, el realizador no quiso figurar en los créditos. El BFI presenta ahora por primera vez la película tal y como Hamilton la imaginó junto a la versión censurada, lo que sin duda nos ayuda a comprender la consternación del creador ante su obra mutilada y, por lo tanto, simplificada y empobrecida. Con este tipo de operaciones, los organismos de control aniquilaban el espíritu crítico de los directores jóvenes, forzándoles a moverse hacia un cine inofensivo, de puro entretenimiento. Hamilton se convirtió así en el responsable de cuatro entregas de la saga James Bond, incluyendo las exitosas *Goldfinger* (1964) y *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1971), antes de caer en el olvido. Una suerte similar vivió Norman J. Warren, director de la estimable *Her Private Hell* (1967), que relata de nuevo el sufrimiento de una extranjera en suelo británico, aquí una modelo italiana que será utilizada por una agencia de fotografía que pretende adentrarse en el mercado pornográfico. La censura aplicó cinco cortes notables que, obviamente, alteraron la naturaleza del film pero que no mermaron su impacto, manteniéndose todo un año en las carteleras londinenses. Ya en los 70, Warren se especializaría en producciones de terror que pretendían modernizar los moldes que había dejado la Hammer y, pese a las grandes dosis de violencia y sexo de esas obras posteriores, la censura ya no se interpuso en su camino. Uno de los temas recurrentes de esta «cara-B» del cine británico (y de su sociedad) es sin duda la represión, ya sea sexual o moral. El exponente más claro es *Lunch Hour* (James Hill, 1962), que muestra los encuentros entre una joven diseñadora y un ejecutivo (más maduro y casado) de la empresa en la que ella trabaja. La pareja busca con desesperación un lugar tran-

quilo para expresar sus emociones, lejos de las miradas inquisidoras del resto de la sociedad. En realidad, son ellos mismos los que disponen las barreras, víctimas de una rigidez moral que anula sus pasiones. Adaptación de una obra radiofónica, *Lunch Hour* es una certera pieza de cámara que en solo 63 minutos se introduce en la grieta más profunda de los años 60 ingleses, adelantando además el juego de roles sentimentales (más imaginados que reales) que Abbas Kiarostami llevaría a la máxima expresión casi cincuenta años después en *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010).

En los años 70, el Reino Unido se había deshecho de un buen número de ataduras, el espíritu liberador de la década anterior había sido fructífera, pero nuevos problemas acechaban. Algunos de ellos perduran todavía hoy, por ejemplo, el racismo. *The Moon Over the Alley* (Joseph Despins, 1975) aborda este tema de manera aparentemente alegre (hasta llegar a su agria parte final, se trata de una comedia musical) aunque efectiva al examinar la convivencia de un grupo de vecinos de diferentes etnias y nacionalidades en una casa de Notting Hill. Otros asuntos delicados como la corrupción y la criminalidad son el foco central de *Man of Violence* (Pete Walker, 1970) y *The Black Panther* (Ian Merrick, 1977). La primera exhibe la clásica pelea entre una banda de gánsters y un solitario asesino a sueldo que juega el papel de héroe dudoso, todo ello desde una perspectiva *exploitation* poco común en el cine británico. Por el contrario, *The Black Panther*, basada en hechos reales, toma una estética sobria para relatar al detalle los movimientos de un ex-militar que comete diversos crímenes por todo el país.

La inseguridad jugó un papel fundamental en la llegada de Margaret Thatcher a Downing Street en 1979. La década siguiente se regiría por una notoria sensación de control estatal, un regreso a cierta oscuridad que parecía superada. De nuevo, los cineastas independientes mostrarán su descontento con el camino que había

tomado el país. Ya en 1981, Christopher Monger dirigía una película que emanaba una tristeza profunda, de alguna manera un aviso de lo que serían esos años bajo la «Dama de Hierro», la muy inspirada *Voice Over*. En ella, el director y locutor de una serie radiofónica basada en Jane Austen pierde por completo el sentido de la realidad hasta sumergirse en un agónico descontrol. Los escenarios, especialmente el ruinoso taller en el que vive el protagonista —situado en la por aquel entonces inhóspita y amenazante área londinense de Docklands—, y el extremo grano de la imagen contribuyen a reforzar un diagnóstico ciertamente negativo de esa nueva Inglaterra. *Voice Over* es el único film producido en los 80 incluido en la colección. Como indican diversos libretos que acompañan las ediciones del *Flipside*, estos fueron años complicados para la cultura. Los apoyos al cine de bajo presupuesto y a directores noveles disminuyeron considerablemente. Estas condiciones propiciaron un descenso de ese «otro cine británico» que el BFI —en una de las más encomiables iniciativas tomadas por una filmoteca o un instituto del cine— está desempolvando. La recuperación de estos títulos es más compleja y azarosa de lo que en un principio pudiésemos suponer. Por ejemplo, la copia de *Nightbirds* (Andy Milligan, 1970), una excepcional muestra de cine *amateur* rodada sin apenas medios, llegó al BFI de la mano del realizador danés Nicolas Winding Refn —autor de *Pusher* (1996), *Valhalla Rising* (2009) y *Drive* (2011), entre otras—, quien a su vez había comprado la película al escritor Jimmy McDonough. Este hallazgo es uno de los más fieles a la filosofía del *Flipside*, un testimonio del este de Londres de los 70 y el testamento de una forma de cine que, a día de hoy, parece inconcebible en el Reino Unido.

Aparte de brindar la oportunidad al público internacional de escuchar por primera vez los nombres de Levy, Milligan, Monger, etc, el *Flipside* ha recuperado dos obras de autores prestigiosos que siempre nadaron a contracorriente.

En *Privilege* (1967), Peter Watkins afronta el ascenso y caída de un joven cantante, ídolo de adolescentes, para criticar la utilización del fenómeno pop por parte de las altas esferas con el fin de manipular a las masas. Finalmente, la lujosa edición de *Deep End* (Jerzy Skolimowski, 1970), permite al fin la posibilidad de disfrutar, en condiciones difícilmente mejorables, de esta obra maestra del gran cineasta polaco.

En la línea habitual del BFI, la calidad de la imagen y el sonido (la labor de restauración de estas películas que, en muchos casos, estaban severamente dañadas, es impecable), la extraordinaria cantidad de extras y el cuidado de los libretos, son modélicos. Los 24 DVD y Blu-ray (en una maniobra inteligente y operativa, cada edición contiene discos en ambos formatos) que por el momento integran la colección *Flipside* son un ejemplo inmejorable de reivindicación de los resquicios olvidados de una cinematografía.

Javier H. Estrada

**THE SOVIET INFLUENCE:
FROM TURKSIB TO NIGHT MAIL**

Título: *The Soviet Influence: From Turksib to Night Mail*

Distribuidora: British Film Institute

Zona: 2

Contenido: 2 discos (Blu-ray Disc y DVD video) con el mismo contenido. 7 películas:

DVD 1: *Turksib* (Viktor Turin, 1929)

DVD 2: *The Workers' Topical News No. 1* (Atlas Film Company)

DVD 3: *Australian Wines* (Paul Rotha, 1931)

DVD 4: *Shadows on the Mountains* (Arthur Elton, 1931)

DVD 5: *The Country Comes to Town* (Basil Wright, 1933)

DVD 6: *The Face of Britain* (Paul Rotha, 1935)

DVD 7: *Night Mail* (Harry Watt, 1936)

Audio: Mono

Subtítulos: no

Contenido extra: Libreto

Precio: 19,91 £



El volumen que reseñamos parte de una premisa bien conocida por los historiadores del cine documental: la crucial influencia de la película soviética *Turksib* (Viktor A. Turin, 1929) en los presupuestos que articularán el movimiento documental británico de los años 30. Así lo expresaron los propios protagonistas. John Grierson decía que «*Turksib* fue el modelo que más influenció en la época a quienes trabajaban fuera de Rusia», y Paul Rotha, que este film «definió la línea de aproximación soviética al documental puro [...] marcó el inicio de un nuevo método documental y ha tenido posiblemente más influencia en desarrollos posteriores que cualquier otra película». En 1967 Basil Wright recordaba que la película de Viktor Turin «fue el único documental soviético que realmente me influenció de manera permanente». A la sazón, las copias y ediciones disponibles hasta nuestros días a nivel internacional —como la editada por KINO Internacional junto a *Salt for Svanetia* de Mikhail Katatov (1930)— corresponden a la versión con los intertítulos en inglés que Grierson